

Theater in Deutschland in den Jahren der Wiedervereinigung*

Hans-Peter Bayerdörfer (München)

1

Wiedervereinigung ist leichter auf dem Theater als in der Wirklichkeit – dies scheint die allgemeine Erfahrung der letzten drei Jahre zu sein. Gewiß: viel hat man gelesen über Veränderungen in einzelnen Theatermetropolen, vor allem Berlin, über Aufhebung, Zusammenlegung, Rationalisierung von Bühnen, Entlassungen, ‚Abwicklung‘, viel wurde geklagt. Dennoch: auf den Bühnen geht es rascher und leichter als auf den Bühnen der Politik.

Dies besagt nicht spannungslose Harmonie und restlose Synthese. Es besagt auch nicht Freude, Friede, Jubel. Bezeichnenderweise gab es zwar Jubel beim Fall der Mauer am 9. November 1989, schon weniger Jubel bei der politischen Vereinigung am 3. Oktober 1990 – aber zu keinem Zeitpunkt gab es eine Jubel-Dramatik, ein Jubel-Theater, und die eigentliche kulturelle Vereinigungsfeier wurde musikalisch ausgestaltet, wobei im Zentrum die seit vielen Jahren zu olympischen und anderen Anlässen gebrauchte Freuden-Hymne

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um die unveränderte Wiedergabe eines Referates auf dem internationalen germanistischen Symposium „Tendenzen und Aussichten der deutschen Literatur seit der Wiedervereinigung“, das das Institut für Deutschlandforschung der Seoul National University am 19. März 1993 im Hoam-Haus an der Seoul National University veranstaltet hat.

Schillers aus Beethovens 9. Symphonie im Mittelpunkt stand. Von vornherein galt für die Theater eher das Gegenteil, nämlich „daß etwas faul“ im wiedervereinten Staate Deutschland sei, und in dieser Hinsicht läßt sich Heiner Müllers gigantisches Unternehmen „Hamlet“ einschließlich „Hamletmaschine“ als symptomatisch betrachten.“ Ein leiser Ton von Vorbehalt ist auch da vernehmbar, wo Autoren und Theatermacher sich positiv zu der neuen Theatersituation äußern. Klaus Pohl etwa, Schauspieler, Regisseur und Stückeschreiber aus dem Westen, antwortete auf die Frage, was die jüngste politische Veränderung in Europa, insbesondere die Wiedervereinigung Deutschlands, für ihn als Stückeschreiber bedeute:

Von der Entwicklung in Europa geht eine beinahe wundersame Verjüngung auf mich aus. Endlich ist diese Zeit der – wie sie das in Moskau und in der SU nennen – Stagnation aus den Kalendern und Uhren gestürzt. Der Kopf wird frei, der Geist spannt sich weit.

Jetzt endlich macht es wieder Freude, morgens am Schreibtisch zu sitzen. Es ist alles herrlich durcheinander. Ost-Berlin verrottet, zerschlagen und gleichzeitig einmalig schön in seinem zerschlissenen Rock.³¹

Die neue Weltlage ruft hier offensichtlich Kreativität auf den Plan; der West-Dramatiker sieht aber die Ansätze für seine Bemühung im Osten gegeben, im Vergleich dazu erscheint ihm der deutsche Westen, etwa West-Berlin, im Bild der aufgeputzten Schickeria.

1) Franz Wille, *Theater Heute* 5, 1990, S. 25 ff.

2) Programmheft zu „Karate-Billi kehrt zurück“, *Münchner Prinzregententheater*, Mai 1993, S. 27.

Einschränkungen finden sich auch in Äußerungen von Theatermacher und Theaterkritikern. Während der aus dem Westen schreibende Kritiker Joachim Kaiser ganz allgemein von einer „Sinnkrise“ des Theaters spricht, und diese u. a. darauf zurückführt, das Konzept von „Werktreue“ als Leitidee im Verhältnis von Dramatik und Theater seit geraumer Zeit außer Kurs gesetzt worden sei,³ besteht der Ost-Regisseur Frank Castorf auf einer ungeschmälernten Eigenständigkeit und Relevanz der Bühne, gerade in der neuen Situation. Zunächst weist er – zu Recht – darauf hin, daß ein Begriff wie „Werktreue“ in den vierzig Jahren DDR-Theatergeschichte als literaturgeschichtliche Kaschierung diene, hinter der sich der staatliche Dirigismus verbergen konnte: „Werktreue war die Sicherheit, daß ein Abend, wenn er stattfindet [aus der Sicht von Partei und Staatssicherheitsdienst], berechenbar ist.“⁴ Aus der Erfahrung mit diesem politischen Postulat im Zusammenhang mit ‚Werktreue‘ beharrt er auf der ‚destruktiven‘ Dynamik der Bühne, die im Verhältnis zum vorgegebenen literarischen Dramentext die eigene Zeit, die Aktivität und Selbständigkeit des Zuschauers, nicht zuletzt die Spontaneität der künstlerischen Gestaltung ins Felde führt: „Ähnlich wie die Dadaisten in den 20er Jahren versuche ich auf dem zynischen Höhepunkt der Zeit zu bleiben.“⁵ Damit beruft sich Castorf auf eine Bewegung, die sich, indem sie sich 1916/17 betont a-politisch gab, dennoch dezidiert politisch artikuliert.

Und mit der Kennzeichnung ‚zynisch‘ ist das fundamentale kritische Moment der Theaterkonzeption Castorfs benannt, es

3) Joachim Kaiser, *Süddeutsche Zeitung* vom 29. 12. 1992.

4) Frank Castorf, *Süddeutsche Zeitung* vom 30. 12. 1992.

5) Ebd.

schränkt aber in keiner Weise die Gegenwartsbedeutung ein:

Ich möchte, daß der Zuschauer seine eigene Haltung, die auch gegen diesen [konkreten] Theaterabend gerichtet sein kann, findet. Wenn er danach der Meinung ist, Werktreue ist das Wichtigste, was es in seinem Leben als Mensch in Deutschland heutzutage gibt, gut. Ich glaube es nicht. Ich glaube, 1992 haben wir in Deutschland ein paar andere, ein paar politische Probleme.“

Die Stimmen des Regisseurs aus dem Osten und des Dramatikers aus dem Westen kommen, bei aller Gegensätzlichkeit der Positionen, in einem Grundsätzlichen überein, das den Erfahrungen, die unmittelbar in den Tagen der Wende mit dem Theater zu machen waren, entspricht. Sie formulieren erneut, was Adolf Dresen, Theaterleiter und Regisseur, der selbst aus dem Ost-Theater stammt und seit Jahren im Westen tätig war, für die historische Stunde lapidar konstatiert: „Daß die Revolution 1989 in den Theatern begann, daß Schauspieler nicht nur in der DDR ihre Avantgarde waren, ist kein Zufall. Nirgends kann eine Öffentlichkeit unmittelbarer sein als im Theater.“⁷⁾ Nicht von einer Vor mundschaft des Theaters gegenüber der Öffentlichkeit ist hier die Rede, sondern von einer theatral hergestellten Öffentlichkeit selbst. Wie um seine Aussage gegen ein Mißverständnis zu schützen, fügt Dresen hinzu: „Das Theater ist niemals klüger als sein Publikum, und es ist eine verdamnte subventionierte Arroganz, wenn es sein Publikum verachtet.“⁸⁾

Es ist deutlich, daß dem Theater hier sozusagen eine

6) Ebd.

7) Adolf Dresen: Deutsches Nationaltheater, in: Knut Lennartz: Vom Aufbruch zur Wende. Theater in der DDR. Velber 1992, S. 81.

8) Ebd.

funktionale Patenschaft für den Revolutions- und Wende-prozeß bescheinigt wird, eine Rolle, die im Hinblick auf die Folgeentwicklung sich dann, so bliebe anzunehmen, sich sozusagen verlängert oder zu verlängern hätte. Es bleibt aber zu überprüfen, ob die Phänomene, die damit angesprochen sind, dem jeweiligen Anspruch und dem kritischen Urteil auch standhalten. Ich gehe dem im folgenden in drei Abschnitten nach, die das ‚Theater seit der Wiedervereinigung‘ zugleich in etwas weitergefaßten historischen Zusammenhängen zu diskutieren versuchen. Im einzelnen ergeben sich folgende Gesichtspunkte: Vollzieht sich die Vereinigung auf dem Theater tatsächlich leichter als in der Realität? (Kap. 2). Hat das Jahr '89, und speziell die historische Rolle der Theater in diesem Jahr, auch grundlegend neue Impulse für Dramatik und Bühne erbracht? Gibt es ein spezifisches ‚Wende-Theater‘? (Kap. 3). Wie hat sich das Theater seither dem realen Vollzug von Wiedervereinigung gestellt, auf welchen Ebenen und in welchen thematischen Zusammenhängen hat es dazu Stellung bezogen? (Kap. 4).

2

Die deutsche Wiedervereinigung fand auf der Ebene des Bühnenwesens kompatible Theatersysteme in Ost und West vor. Nach der Befreiung vom Nationalsozialismus waren, bei aller Gegensätzlichkeit der gesellschaftlich-politischen Ordnung und mitten im kalten Krieg, in den beiden deutschen Staaten insofern vergleichbare Theatersysteme vorhanden, als sie die Tradition zwar mit unterschiedlicher ideologischer Akzentuierung, aber ohne grundsätzliche Differenz fortsetzten.

Das flächendeckende Netz von Theatern der öffentlichen Hand, d. h. der von Staat und Stadt subventionierten Bühnen, wurde hie und da und auf beiden Seiten unter Einschluß des ‚Intendanten-Systems‘ errichtet, in den Traditionen des ‚klassischen‘ deutschen Bildungstheaters, des deutschen Kulturtheaters der Weimarer Republik und mit weitgehend vergleichbarem Traditionsbestand des Repertoires (sowohl im Musiktheater als auch im Schauspieltheater). Die jeweilige Funktionalisierung, im einen Falle auf das ‚humanistische und bürgerliche Erbe‘, das der Sozialismus für sich reklamierte, im anderen Falle auf die freiheitlichen oder humanitären Werte des deutschen Bildungstheaters im Rahmen einer westlich strukturierten Demokratie – diese politischen Akzente veränderten das System nicht in seinen Grundlinien. Hinzu kommt, daß auch nach der Errichtung der Mauer (1961), spätestens ab 1970, Theaterkontakte und eine kulturelle Durchlässigkeit über die forcierte Grenze hinweg bestanden, die seither zugenommen und immer größere Bedeutung erreicht haben. Das sog. zweite Exil, d. h. die Westwanderung namhafter Literaten und Theaterleute in den siebziger Jahren, insbesondere verstärkt durch die Ausbürgerung von Wolf Biermann und anderen, hat zudem eine personelle und künstlerische Überlappung der beiden Theaterbereiche herbeigeführt, die zumindest für den Westteil des deutschen Theaters so etwas wie eine kulturelle Vereinigung *avant la lettre* zu bewirken schien: „Dank Biermann ist die Theaterszene seit 1977 in Bewegung geraten. Aber ein gewichtiger Teil des DDR-Theaters spielte sich nun außerhalb der DDR ab. Das Bonmot von Heiner Müller, der damals gefragt wurde, ob Bochum das beste DDR-Theater sei, und er antwortete: ‚das beste nicht‘, sagt vieles hierüber. Was für die DDR zum

Verlust wurde, geriet der Bundesrepublik zum Gewinn.“⁹⁾

Die Zahl der Künstler, die den Osten verließen oder vom Osten aus mit mehr oder minder ausgedehnten Lizenzen im Westen arbeiteten, ist sehr groß und spricht Bände. Zu nennen wären etwa als Regisseure Achim Freyer, Thomas Brasch, Katharina Thalbach, Einar Schleef, B. K. Tragelehn, Adolf Dresen, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Armin Mueller-Stahl, als Schauspieler wären anzuführen Angelica Domröse, Hilmar Thate, Jürgen Holtz, Kurt Bartsch, Irene Böhme, Jutta Hoffmann, um nur einige der bekannten Namen in Erinnerung zu rufen. Nicht zu vergessen ist weiterhin die über die Grenzen hinweg sich realisierende Tätigkeit von Künstlern wie Fritz Marquardt, Ruth Berghaus, Harry Kupfer und anderen, und zwar in regelmäßigen Verpflichtungen, und es ist die selbe Ausgangslage der Heiner Müller seine übertragende Stellung im deutschen Theater diesseits und jenseits der alten Grenze seit mehr als zwei Jahrzehnten verdankt.

Abgesehen von der institutionellen Vergleichbarkeit und von der personellen (künstlerischen) Osmose seit Mitte der 70er Jahre, ergeben sich aber auch funktionale Analogien. Es ist ganz offensichtlich, daß sich das deutsche Theater der Bundesrepublik, latent sogar in den fünfziger Jahren, offenkundig seit den sechziger Jahren – und zwar in seinen exponierten Vertretern, wie auch mit großer Breitenresonanz – als Theater der Opposition verstand. Die Bewegung der sechziger Jahre mit dem Neomarxismus als Voraussetzung brachte auf den Bühnen die grundlegende Systemkritik ins Spiel, die eine idealistische Auffassung von Marxismus mit mehr oder weniger ausgeprägten Versuchen verband, die

9) Ebd., S. 49.

Ost-Realität zu verstehen, zum Teil zu rechtfertigen und zumindest im ideologischen Sinne gegenüber politischen und gesellschaftlichen Defiziten des Westens als Gegenmodell aufrecht zu erhalten. Die bedeutende Vermittlungsstellung, die hohe Anerkennung im Westen, wie sie etwa Heiner Müller seither erreicht hat, auch Volker Braun (oder rein literarisch: Christa Wolf) beruht auf dieser ideologisch-systemkritischen Grundhaltung des westdeutschen Theaters. Diese wurde auch nur geringfügig eingeschränkt durch die äußeren Mißerfolge der 68er Bewegung; daß diese in Verwaltung, Schule und zahlreichen anderen Bereichen durchaus erfolgreich war, ist auch im Theater der siebziger und achtziger Jahre zu erkennen, wo die systemkritischen Impulse von '68 weiterleben und rein formalistische oder ästhetizistische Theater-Konzepte (letztlich auch die vielberufene „Postmoderne“) bislang kaum eine zentrale Chance haben. Gemäß den Hauptlinien seiner Tradition, etwa in der Weimarer Republik als „Kulturtheater“, ist das Theater auch im Westen Deutschlands in seinem mainstream oppositionell-kritisch, und das hieß für viele Jahrzehnte zumindest ideell gesehen Marxismus-freundlich.

Die analoge Strukturierung mit umgekehrtem Vorzeichen ergibt sich im Theater des Ostens, spätestens seit den siebziger Jahren, wobei freilich der Rückfluß aus dem Westen, die direkte Partizipation an westlichen Entwicklungen viel geringer ist als im umgekehrten Fall. Dennoch bildet sich auch das Schauspieltheater im Osten als politische Oppositionsinstanz aus, wenngleich mit anderen, eher subversiv-verhalten zu nennenden Mitteln: das Theater der mehrdeutigen, politischen Anspielung und der ironischen, als solche nicht nachweisbaren Untertöne, stellt eine geheime Allianz zwischen Bühne und Publikum gegen das System und

seine offizielle Erscheinung, seine Ansprüche und seine offizielle ideologische Fassade her. Dies gilt sowohl für die dramatischen Texte als auch für die Aufführungen – für diese sogar in höherem Maße, weil die szenische Darbietung wie auch der Proben- und Vorbereitungsprozesse dem unmittelbaren Zensurzugriff weniger ausgeliefert sind als der festliegende literarische Text. Im Jahre 1989, zwischen der großen Leipziger Demonstration vom 4. November und der Maueröffnung am 9. November, kam es zu einem bezeichnenden Theaterereignis dieser Art, als Christoph Schroth und sein Schweriner Ensemble in der Ostberliner Volksbühne am Luxemburg-Platz mit einem Repertoire-Klassiker von hoher offizieller und ideologischer Wertschätzung seitens des DDR-Establishments gastierte:

Gelächter und Beifall im Zuschauerraum wenn der Landvogt Geßler in Friedrich Schillers „Wilhelm Tell“ ruft: „Was läuft das Volk zusammen, treibt sie auseinander! Schafft das freche Volk mir aus den Augen. Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen.“

Der aufmüpfige Tell wird von einer Soldateska mit Gummiknüppeln niedergeschlagen. Er rächt sich und schießt von der Ballustrade eines Schloßportals, das dem am DDR-Staatsratsgebäude täuschend ähnlich sieht und ein Feixen im Publikum auslöst, auf den davor im dunklen Anzug mit Schlips und Kragen schwadronierenden Geßler [...] unter dem Blitzlichtgewitter eines Fotoreporters und ruft: „Fort muß er, seine Uhr ist abgelaufen!“ Wieder gibt es prompt Szenenbeifall¹⁰⁾ [...]

Im Schlußteil des Schillerschen Dramas vollzieht die Regie dann unwiderruflich die ‚Durchsichtigkeit‘ des alten Textes

10) Wilfried Mommert, *Theater Heute* 11, 1989, S. 71.

für die gegenwärtige Situation. Die bei Schiller genannte Zwingburg des Geßler-Regimes mit Namen Zwing-Uri wird zur Berliner Mauer – der Held Tell überfliegt sie im utopischen Aufschwung:

Das Schlußbild zeigt ein Schild mit der Aufschrift „Sperrgebiet“ – Unbefugten ist das Betreten verboten!“ Die Schauspieler legen Zündschnüre um die hier als Baustelle ausgewiesene Zwingburg [Zwing-Uri] und Tell entschwebt an einem Drachensegler durch den Zuschauerraum in den Rang. „Reißt die Mauern ein! Wir haben's aufgebaut, wir wissen's zu zerstören.“ Wahre Beifallstürme und Bravorufe brechen los, das Theater tobt am Schluß der Vorstellung vor Begeisterung.“¹¹

Dieser Vorfall von 1989 bestätigt, was hinsichtlich der politischen Funktion des Theaters in beiden deutschen Staaten bis dahin galt: Die Gemeinsamkeiten des Theaters in Ost und West sind stärker ausgeprägt als die Differenzen. Das besagt nicht, daß sich nicht inhaltlich größte Schwierigkeiten in den Folgejahren ergeben. Aber zum Zeitpunkt von Wende und Wiedervereinigung bieten sich unmittelbare Anschlußstellen an: organisatorisch, künstlerisch, inhaltlich, politisch. Insofern kennt das Theater des wiedervereinigten Deutschland keine Stunde Null. Grundsätzliche, auch theoretisch und historisch fundierte Positionen aus Ost und West kommen einander ziemlich nahe. Dieter Görne, Dramaturg, inzwischen Intendant am Dresener Staatsschauspiel, schreibt dazu: „Ich bin fest davon überzeugt, daß Theater in Umbruchepochen – und wir erleben gegenwärtig eine der bedeutendsten in unserer Geschichte – unverzichtbar gebraucht wird.“¹² Mit Verweis auf

11) Ebd.

12) Dieter Görne (zus. mit Günther Rühle): „Theater im Übergang“, in:

Schillers Begriff der „moralischen Anstalt“, die natürlich eine moralisch-politische Anstalt ist, bestimmt er denn auch die Aufgaben des vereinten Zukunftstheaters, insbesondere als „Aufarbeiten von Geschichte“ in entsprechender „Tiefenforschung“: „Unsere Keller in Ost und West haben wir – endlich! – auszuräumen.“¹³⁾ Ganz analog argumentiert Günther Rühle, Theaterkritiker, Theaterwissenschaftler und Intendant des Frankfurter Schauspiels, zum selben Zeitpunkt: die Funktion, die das deutsche Theater „seit 250 Jahren ausübt: nämlich die Verbindung durch die Kunst über die Grenze hinweg“ sieht er immer noch als die aktuelle Aufgabe, „das bindende Instrument der Kulturnation zu sein.“¹⁴⁾ Und auch in dieser Hinsicht kommt es zum Einklang mit der Forderung von Dieter Görne:

Das Theater hat nun sehr dazu beizutragen, daß wir aus den zwei Kulturen über die intensivere Wahrnehmung des anderen wieder eine Gemeinsamkeit gewinnen. Wir stehen so vor Fragen eines neuen und ergänzten gemeinsamen Repertoires und eines neuen Verbundes zwischen den Bühnen der beiden deutschen Staaten (S. 93).¹⁵⁾

Das Resümee besagt, daß es keine Stunde Null gegeben hat, sondern zum Zeitpunkt der Vereinigung ein in vielfacher Hinsicht vorbereitetes Gelände also. Und die Tatsache, daß der Austausch, seit den siebziger Jahren, im wesentlichen eine „Einbahnstraße von Ost nach West“ war,¹⁶⁾ wird jetzt in be-

Knut Lennartz: Vom Aufbruch zur Wende, S. 91.

13) Ebd., S. 92.

14) Günther Rühle, vgl. Anm. 12, S. 93.

15) Ebd.

16) Hilmar Hoffmann, Festansprache „Am Ende und am Anfang. Theater

schränktem Maße revidiert, indem auch Westkünstler in der ehemaligen DDR und ihren Theatern Fuß fassen. Angesichts dieser gemeinsamen Voraussetzungen, die die Vereinigung hier erleichtern, ist auch der latente Optimismus, der in den eingangs zitierten Äußerungen zu vernehmen ist, verständlich. Die Frage ist freilich, ob damit nicht die mentalen Entwicklungen, die vierzig Jahre lang in höchst unterschiedlicher Richtung gesteuert wurden und verlaufen sind, unterschätzt werden. Die Frage ist weiterhin, ob sich nach euphorischen Momenten der Jahre 1989 und 1990 nicht ein Rückschlageffekt auswirkt, wie er angesichts der realen wirtschaftlichen und sozialen Probleme der zurückliegenden beiden Jahre durchaus beträchtlich und vehement in Erscheinung tritt. Welche Impulse hat das Theater unmittelbar 1989/1990 empfangen und umgesetzt? Welche in der Zeit seither?

3

3.1. Die Ereignisse im Herbst von 1989, die am 9. November zum Bruch der Mauer führen, verändern die Situation des Theaters im Osten wie im Westen. Die bis dahin gegebene Relation zwischen Bühne und gesellschaftlich-staatlichem Zusammenhang verschieben sich, und zwar so, daß relativ rasch ein grundlegender Disporporz in die Augen fällt.

Auf der Seite des Ostens gerät zunächst die Gestaltungs-

in Deutschland: Bilanz der Teilung", anläßlich der Vereinigung des Deutschen Bühnenbunds der einstigen DDR und dem Deutschen Bühnenverein - Bundesverband deutscher Theater, in: Knut Lennartz: Vom Aufbruch zur Wende, S. 100.

ebene der indirekten, der ironischen bzw. der auf Anspielung basierenden Opposition gegenüber dem Regime ins Abseits, da die Vorsichtsmaßnahmen der Ironie, der Zweideutigkeit, der versteckten Anspielung etc. sich als überflüssig erweisen. Damit fällt auch inhaltlich der große Themenkomplex der Tabus weg, die bis dahin mittels der Technik der Nadelstiche getroffen werden sollten. Diese Veränderung zeichnet sich sehr rasch ab, nachdem in den ersten Monaten nach der Maueröffnung in der DDR Stücke zur Inszenierung vorgesehen und dann eingerichtet werden, die seit geraumer Zeit – in einem Falle seit mehr als einem Jahrzehnt – aufgrund von Zensureingriffen von der Bühnenrealisierung im Osten ausgeschlossen waren. Auch eine noch im Vorjahr (1988) in Dresden durchgesetzte Premiere eines lange von der Zensur zurückgehaltenen Stückes erweist den selben Sachverhalt. Im einen Falle – der nachgeholten DDR-Erstaufführungen – handelt es sich um Thomas Braschs „Rotter“ und um Ulrich Plenzdorfs „Kein Runter, kein Fern“, im andern Falle um Christoph Heins „Die Ritter der Tafelrunde“. Als „letzte amtliche DDR-Erstaufführung“ kam zu Jahresanfang 1990 am Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm jenes seit Jahren unterbundene „Märchen aus Deutschland“ von Thomas Brasch heraus, das den Namen des Helden „Rotter“ im Titel führt. Eine besondere, für die DDR und ihre Selbstpräsentation despektierliche deutsche Karriere bildet den Inhalt des Stückes:

Der in den letzten Jahren der Weimarer Republik ohne Lebensperspektive dahinlebende junge Fleischhauer Rotter wird von den Nationalsozialisten gemäß ihrer Rassentheorie zum ‚Übermenschen‘ ummontiert – ein Motiv aus Brechts „Mann ist Mann“

wird, im historischen Rückblick, politisch variiert. Rotter beteiligt sich dementsprechend in der sog. Kristallnacht, später in der Judenverfolgung generell, natürlich als Soldat im zweiten Weltkrieg, mit vorgeblicher nationalsozialistischer Überzeugung. „Zwar verpaßt er den Heldentod, nicht aber den Anschluß an die neue Zeit [d. h. die Nachkriegszeit im Osten in der Phase des sozialistischen Aufbaus], die den neuen Menschen braucht. Das Blauhemd [der FDJ] paßt ihm wie das Braunhemd [der SA], über die Großbauten des Sozialismus steigt er auf zum Helden der Arbeit“.¹⁷

Ein anrühiges Thema im Osten, denn derartige ungebrochene Anpassungskarrieren durfte es nach DDR-Ideologie natürlich nur in der Bundesrepublik geben, der ja ohnehin ein ungebrochenes Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit generell unterstellt wurde. Die Frage, die im Stück selbst diskutiert wird, ist freilich gravierend: Ist Rotter ein Held, der überall und immer gebraucht wird, eine Leerform, in die jedes Herrschaftssystem seine Inhalte einprägt? Oder ist er ein spezifisch deutscher Charakter? Der Verfasser scheint letzteres dadurch anzudeuten, daß er dem Helden leicht an die Faust-Figur erinnernde Konturen verleiht, daß er ihm einen persönlichen, verneinenden Freund, einen kleinen Mephistopheles, zugesellt, des weiteren auch ein Gretchen namens Elisabeth, das an Rotters Unfähigkeit zu Liebe und Kommunikation seelisch zugrunde geht. Immerhin ist in beiden Deutungsvarianten des Stückes die Antwort angelegt, daß schon in den Anfängen der DDR ihr Ende 1989 vorgezeichnet gewesen sein könnte, weil sich der staatliche Sozialismus u. a. auf die falschen „Mitläufer“ zu seinem Aufbau

17) Martin Linzer: Bilanzen, Rotter am Berliner Ensemble, Germania Tod in Berlin in der Freien Volksbühne, in: *Theater der Zeit* 5, 1990, S. 39.

stützte.

Dieselbe kritische Perspektive, freilich aus einer Distanz von nur 20 Jahren, entwirft das rund zwei Jahrzehnte nicht gespielte Stück „Kein Runter, kein Fern“ von Ulrich Plenzdorf, das am 20. Jahrestag der DDR-Gründung, am 7. Oktober 1969, spielt.

Die DDR-Familiengeschichte, die die Deformationen durch den Stalinismus zum Gegenstand hat, zeichnet den Vater als Funktionärstyp, dessen verkürzende Klischee-Mentalität sich in sprachlichen Verballhornungen ausdrückt. Der Titel besagt „Kein Runter-gehen, kein Fern-sehen“, Strafmaßnahmen für einen ebenso unbotmäßigen wie real behinderten Sohn Abl, der seiner Lernschwäche wegen die Sonderschule besucht; Abl träumt von den Rolling Stones, wenn er jenseits der Berliner Mauer das Dach des Springer-Hauses [des Zentrums des Springer Pressekonzerns] in Westberlin sieht, und, mitten aus solcher Meditation heraus, gerät er am Tag der Jubiläumsfeier in eine Demonstration gegen die DDR-Staatsmacht. Sein Bruder Manfred, Augapfel des Vaters, der als Volkspolizist arbeitet und zugleich als Boxer im DDR-Sport Lorbeeren erwirbt, steht auf der Gegenseite und ist mit an den polizeilichen Maßnahmen beteiligt, durch die Abl bei der Niederschlagung der Demonstration umkommt. Der Staatsfeiertag, das Jubiläum, fordert seine Opfer. Die biblische Geschichte von Kain und Abel ist als DDR-Familiendrama eingebettet in den ideologischen Zusammenhang: der Tod Abels wird überblendet durch einen Reporter, der vom Festzug begeistert berichtet und das harmonische Bild von Bevölkerung, Partei und vor allem Parteijugend entwirft.

Das Deutsche Theater in Ost-Berlin, das sich dieses plötzlich verfügbar gewordenen Textes rasch annimmt, in-

szeniert ihn in einer Weise, die – nach dem Eindruck des Rezensenten von Theater der Zeit freilich so plakativ ausfällt, daß ihr fast etwas „Denunziatorisches“ anhaftet: „Jetzt zeigen wir's denen aber noch einmal!“¹⁸⁾ Und er führt aus, was er für wichtiger und richtiger hielte: ein eher stilles, behutsam-psychologisierendes Kammerspiel von ‚Kain und Abel‘, in dem „die tiefen Strukturen des gewöhnlichen Stalinismus im Alltagsverhalten auch in ihren tragischen Dimensionen und d. h. in ihrer weiterwirkenden Gefährlichkeit“ sichtbar werden könnten.

Bezeichnend für diese DDR-Nachholddramatik ist die bei aller realistischen Vordergründigkeit latent allegorische Dimension. Wo Faust und Mephisto, Kain und Abel das mythische Muster im Alltag präsentieren, fehlen auch die mittelalterlichen Helden nicht: „Die Ritter der Tafelrunde“, Christoph Heins Stück, das nach langer Zensurbehinderung noch im Frühjahr 1989 in Dresden erstaufgeführt wurde, greift auf die Artus-Sage, den Mythos von der Gralsuche, zurück. Der Gral selbst versteht sich als Inbegriff der Werte und des Menschenbildes der in angeblicher Realisierung befindlichen Utopie.

Das nahezu handlungslose Diskussions- und Konversationsstück führt einen Machtzirkel vor, in dem sich unter dem Vorsitz des Königs verschiedene Grundhaltungen ausprägen. Artus selbst hat einen Generationenkonflikt mit seinem Sohn Mordret zu bestehen, eine Generationenablösung ist angedeutet. Der Gralsritter Gawain setzt sich von der Runde ab, weil er Glaubwürdigkeit und Ziel des Grals

18) Martin Linzer: Berlin 1969 Berlin 1987, zu zwei Uraufführungen am Deutschen Theater Berlin, in: *Theater der Zeit* 3, 1990, S. 50.

anzweifelt. Der Ritter Orilus ist ein in sich selbst vernarrter, uneinsichtiger „Möchtegern“, ein Karrieretyp, der Ritter Keie ein Ideologe der reinen (Gral)Lehre und Apologet der bisherigen Geschichte der Rittersrunde in allen Einzelheiten.

Von vornherein ist das Stück als Satire auf das Zentralkomitee der SED aufgefaßt worden, gleichsam als eine Art Schlüsselstück auf die reale Führungsgruppe des Staates, und so blieb es nicht aus, daß in der Schweriner Inszenierung nach der Wende auch entsprechende Texte einmontiert wurden, welche die Mitglieder des Zentralkomitees – u. a. Erich Honecker und Erich Mielke – identifizieren ließen etc. Die Versuche des Theaters in Ostdeutschland, mit diesem Stück die Wende-Situation durch Rückblick zu klären, fielen sehr unterschiedlich aus. Eine der äußeren Aufmachung nach historisierende Aufführung wie in Halle, versucht offenbar, eine überzeitliche Konstellation darzustellen: den teils komischen, teils tragischen Kampf um das Ideal, die Utopie, die lebensleitende Vorstellung von Gerechtigkeit und Freiheit, wie sie der Gral symbolisiert. „Nie, unter welchen politischen Prämissen auch immer, wird dieses Ringen ein Ende haben. Fortschreitende Veränderung rückt das Ideal jeweils erneut in die Ferne: ein unauflösbarer Widerspruch, gültig in seiner dialektischen Hintergründigkeit über die Zeiten, politischen Systeme und Regierungen hinweg“, wie die Rezensentin von *Theater der Zeit* (Heft 2, 1990) befindet.¹⁹⁾ Im Sinne dieses Regiekonzepts dankt am Schluß des Stückes Artus auch ab zugunsten seines Sohnes Mordret, dem er die Krone überreicht.

Ganz im Gegensatz dazu artikuliert die bereits erwähnte

19) Ingeborg Pietzsch, *Theater der Zeit* 2, 1990, S. 16.

Schweriner Inszenierung des Stückes – in der Regie von Martin Meltke – die aktuelle Perspektive. Der runde Tisch der Artusritter steht in einem durch rote Kordeln abgegrenzten Museum, zusammen mit ihm sind bereits die Büsten von Artus und seiner Runde als „Betonköpfe“ – wie die von der Regie hinzugesellte Museumsführerin einleitend erläutert – sichtbar. Die Artus-Runde verkörpert das museal gewordene System, die Ratlosigkeit seiner überalterten Repräsentanten, die Auflösung der bis dahin gültigen Normen und Werte. Die Typen sind politisch zugespitzt, als Partei-Karrierist, als Alt-Stalinist, als Dissident etc.; zwischen Artus und seinem Sohn gibt es keine Verbindung, auch keine Machtübertragung mehr. Was kommen wird, „dafür gibt es keine Idee“.²⁰⁾

Nur in einer solchen Inszenierung wirft das Stück unmittelbar politische Fragen auf, in erster Linie nach dem gegenwärtigen Verhältnis von Macht, Utopie und Ideologie. Wenn dann Artus selbst bekennt, daß er den Gral – das utopische, wertleitende Ziel – aufgegeben habe, oder wenn der Dissident aus dem westlichen Domizil der Tafelrunde schreibt, daß er sich nicht mehr jung genug fühle, seinen Hoffnungen „grundlos weiter zu folgen, und noch nicht so alt, um ihrer völlig entbehren zu können“, so zeichnen sich hierin die Gründe für den Zerschleiß der Utopie im realexistierenden Sozialismus genauso deutlich ab, wie wenn der Alt-Ideologe apologetisch verkündet, die Tafelrunde habe nie Fehlentscheidungen getroffen, und selbst, wenn ihre Entscheidung Blutvergießen verlangte, recht gehabt.

Freilich ist es so, daß mit solcher Aktualisierung auf der

20) Ebd., S. 17.

Bühne im Grunde offene Türen eingerannt werden. Unbeschadet der Tatsache, daß bei der Erstaufführung im April 1989 in Dresden²¹⁾ die Rezension im „Neuen Deutschland“ über die grundsätzlichen, systemkritischen Momente hinweg sah und das Stück lobte, ist seine politische Botschaft für die DDR-Situation am Ende der 80er Jahre doch eine Binsenweisheit. Christa Wolf hat sie gleichzeitig in „Sinn und Form“²²⁾ artikuliert, wenn sie vom Tod der Utopie und der Gesellschaftsträume spricht, die immerhin einige Jahrzehnte lang die DDR-Intellektuellen, die dem System nicht den Rücken gekehrt hatten, bestimmt haben. Bereits Jahre zuvor aber, 1976, hat B. K. Tragelehn von den Aha-Reaktionen auf solche Politisierung auf der Bühne gesprochen, Reaktionen die nur im Wiedererkennen bestehen, aber nicht eine neue Erkenntnis einbringen.²³⁾ Insgesamt ergibt sich damit, zugespitzt eine schwierige Situation für Stücke und Inszenierungen dieser Art. Entweder sie besagen das, was politisch ohnehin auf der Hand liegt und verlieren damit ihren kritischen Impuls, oder sie besagen Allgemeines:

Jede Tafelrunde reagiert allergisch, wenn ihre Reglements in die Brüche gehen. Die Metaphorik von Christoph Heins Ritter-Schauspiel ist nur begrenzt brauchbar. Sie paßt genauso auf ein erstarrtes Polit-Büro wie auf kunstrichterliche Gremien, die nichts mehr hören und sehen wollen.²⁴⁾

Analoge Befunde ergeben sich auch im Falle von Stücken, die mit wesentlich direkteren, grelleren Motiven arbeiten und

21) Regie: Klaus Dieter Kirst.

22) Heft 2, 1989, S. 269.

23) Theater 1976, S. 91.

24) Sybille Wirsing, *Theater heute*, Jahrbuch 1989, S. 83.

deren allgemeines, etwa allegorisch formuliertes Aussage-moment sich direkter auf die ‚Übergangszeit‘ bezieht. Das Stück „Berlin“ von Sewan Latchinian versucht mit der DDR-Realität der zurückliegenden Jahre abzurechnen: es endet mit der Geburt eines mißgebildeten Kindes, das aus der inzestuösen Verbindung einer Mutter aus dem Osten und eines Bruder-Vaters aus dem Westen hervorgegangen ist und das nach dem Willen der sterbenden Mutter den Namen „Berlin“ tragen soll.

Die deftige Kolportage des handlungsreichen Stückes häuft gesellschaftliche und politische Tabus, die in der DDR-Öffentlichkeit nicht direkt zur Sprache gebracht werden konnten: Themen wie Prostitution und Aids, die Praktiken des Staatssicherheitsdienstes, Umweltkriminalität und Atommißbrauch, Schießbefehl an der Berliner Mauer u.a.m. Die Aufführung zu Beginn des Jahres 1990 erbringt zahllose Aha-Effekte, des weiteren die Einsicht: „Hier sollte ‚Welt‘ gerinnen zum Modell: Berlin in seiner konkreten gespaltenen Befindlichkeit und als symbolischer Ort fataler Ko-Existenz politisch-moralischer Verhaltensmuster.“ Da dafür am Ende das inzestuöse Berlin-Kind eintreten soll, verleiht dem Modell groteske Züge, insofern kennzeichnet das Stück auch eine gewisse Verkrampfung der Dramatik in der Situation der Wende. Trotzdem ist anzuerkennen, daß sich das Theater seiner politischen und moralischen Traditionen und Ansprüche dabei erinnert und ihnen gerecht werden will. „Aber es hat seinen Gegner verloren, der diese Texte ja auch mitproduziert hat. Das aufklärerische Moment, bislang listig in Kunst verpackt und damit subversiv alte Denk-Strukturen zersetzend, tritt nun pur hervor und ist auf einmal schlicht langweilig, weil von der Zeitung längst überholt.“²⁵⁾

3.2. Kaum anders steht es mit der Übergangs-Dramatik im Westteil Deutschlands. Die alten Formen politisch-agitatorischer Dramatik sind seit Mitte der siebziger Jahre kaum mehr praktiziert worden, und das Regie-Theater, das den politischen Auftrag nach wie vor empfunden und wahrgenommen hat, hat diesen überwiegend in der Inszenierung klassischer Texte zur Geltung gebracht. Insofern gibt es im Westen sozusagen keine verlässliche Formtradition, die als dramatisches Auffangnetz den Problemen der Übergangssituation unterlegt werden könnte.

Dies gilt in besonderem Maße für jenes Stück, das sich ausdrücklich auf die Ereignisse vom November 1989 bezieht, Herbert Achternbuschs Revolutionsfarce „Auf verlorenem Posten“, die der Autor in wenigen Tagen über Weihnachten 1989 verfaßt und im April 1990 an den Münchner Kammerspielen inszeniert hat. Das Stück gibt Rätsel auf. Der Untertitel scheint eine Leitlinie abzugeben für das Stück, indem er auf eine Farce-Struktur verweist. Aber der Haupttitel scheint kaum schlüssig zu interpretieren zu sein. Der Kommunismus sei vielleicht gemeint, der auf verlorenem Posten gelandet sei, so mutmaßt das Ost-Organ Theater der Zeit.²⁵⁾

Ein Ostler verläßt sein Land, um südlich der Alpen, in Bozen, seinen Schmerz und Frust zu verdauen. Aber gerade mit der Verdauung hat er seine Schwierigkeiten. Flüchtet er vor dem Untergang eines Staats oder dem Zerfall seiner Ehe? Sehnt er sich nach utopischem Glück, das ihm als Botticelli-Figur in Italien erscheint?

25) Vgl. Anm. 18, S. 51.

26) Theater der Zeit 5, 1990.

Zu Recht vermerkt der Rezensent, daß mit einem solch vagen ‚Plot‘ wenig im Sinne der Farce gesagt ist. Aber auch die szenischen Ereignisse, die eher herausragen, ergeben weder eine inhaltliche Linie noch eine farcenhafte Kontur: Anspielungen auf die Dezember-Ereignisse in Rumänien, die dortige Revolution, die blutigen Auseinandersetzungen, die Hinrichtung des Diktators Ceau escu etc. sind in ihrem Aktualitätsgehalt längst zu überholt, als daß sie noch von besonderem Interesse sein könnten. Daß in einer theatral reizvollen Szene einem DDR-Wagen, einem Wartburg, sechzehn Dresdner entsteigen, die sich Bananen essend auf der Bühne verteilen, ist ein Ost-Klischee, das in seiner Trivialität und Peinlichkeit auch im Rahmen der vorgeblichen Farce anmaßend wirkt, wenn es von einem Theater im Westen für Zuschauer des Westens produziert wird. Daß schließlich die Utopie des Schlusses – das überlebensfähige Wesen in einer lebensfeindlichen Umwelt, die zur Öko- und Konsumwüste verkommene Landschaft Westeuropas – Anklang findet, verdankt sie eher dem lebenden Kamel, das in dieser Szene auftritt, als ihrer thematischen Plausibilität im Rahmen der Farce. Weder die Androhung der ökologischen Katastrophe, die Europa zur Wüste werden läßt – ein Allgemeinplatz der Tagesblätter – noch die Einzelpointen, die gegen die beiden deutschen Staaten gerichtet sind, ergeben ein schlüssiges Gesamtbild von der Situation zwischen dem Fall der Mauer und der zunächst auf Annäherung der beiden Staaten sich zubewegenden politischen Zukunft. Erst ein knappes Jahr später – nach rapide sich verändernder weltgeschichtlicher Gesamtlage, vermag offensichtlich die Inszenierung von Peter Brasch und Hermann Treusch an der Berliner Freien Volksbühne einen entsprechenden Akzent zu

setzen. Die befürchtete Unverdaulichkeit der deutschen Vereinigung findet in der Autoszene eine beklemmende Visualisierung, die über den mißverständlichen Gag hinausführt: die dem Kraftwagen entsteigenden DDR-Bürger „schlagen hier den Vereinigungs-pessimistischen Schauspieler brutal zusammen, um mit Fußball-vertrautem weltmeisterlichen Triumphgeheul abzuziehen“²⁷⁾ – wobei sich hier ein Einklang zwischen verantwortender Bühne (in Ost-Berlin) und verantworteter Zuspitzung herstellt. Dennoch bleibt insgesamt zu konstatieren, daß weder der Text der Farce noch die schauspielerische Virtuosität von Lambert Hamel in München oder Ernest Hammer in Berlin die Hauptfigur, die an der Diarrhöe deutscher Geschichte und deutscher Wiedervereinigung leidet, so profilieren können, daß sie dem politischen Geschehen den bedeutungsvollen Kommentar liefern könnte. Die Farce hinkt nicht nur hinter dem Geschehen her – sie gerät, gemessen an den Dimensionen der Probleme, ins Hintertreffen.

Auch Botho Strauß' ‚Vereinigungsdrama‘ „Schlußchor“ verrät Schwächen der Disposition und inhaltliche Verlegenheit: im Grunde handelt es sich um drei Einzel-Stücke, Einakter, die durch das Vereinigungsthema sekundär zusammengehalten werden. Der Titel von Botho Strauß' Stück bezieht sich wohl auf Schillers „Hymne an die Freude“, dem Schlußsatz von Beethovens 9. Symphonie, also der Ersatz-Nationalhymne, die in der Vergangenheit dann erklang, wenn zwei konkurrierende deutsche Hymnen nicht möglich waren. Schillers Thema, die Freude, die die Verbrüderung der Menschheit und die Überwindung aller trennenden

27) Franz Wille, *Theater Heute* 11, 1990, S. 14.

Konvention („Mode“) ermöglicht, wird in den drei Akten in dreifacher Weise negiert. Der erste Akt – theatral sehr virtuos entworfen – zeigt den Chor, der ‚Schlußchor‘ singen könnte, als Kollektiv auf der Bühne. Dieses ist aber ausschließlich mit seiner Selbstbespiegelung und der Herstellung seiner eigenen Maske, seines Image in Gestalt eines Photos, beschäftigt. Seine Grundeinstellung, die Schiller und der Hymne Hohn spricht, zeigt sich, als es dem Fotografen nicht gelingt, den Chor in der entscheidenden Sekunde, vermutlich der Nachricht von der Maueröffnung, auf die Platte zu bannen. Das Kollektiv entledigt sich des störenden Fremden, dem die historische Aufnahme mißglückte, mit handgreiflicher Gewalt. Im Mittelakt, der handlungsmäßig ganz andere Wege geht, reduziert sich das Schillersche Verbrüderungsmotiv auf den wiederholten Ruf „Deutschland“, der in das Geschehen eingebracht wird – plakatives Wieder aufleben von Nationalismus, statt Schillerschem Idealismus wird damit signalisiert. Auch im letzten Akt halten diese Deutschland-Rufe an. Zugleich wird der Moment der Maueröffnung aufgenommen, und ein ostdeutsches Paar erscheint in der West-Bar – eine lange Folge von Ostklischees, mit denen hier die grenzüberschreitenden ‚Ossis‘ dargestellt werden, wie bei dem Berliner Gastspiel der Münchner Kammerspiele seitens der Theaterbeobachter aus dem Osten festgestellt wurde: „Und Regisseur Dieter Dorn gibt durch Übertreibungen in Kostümierung und Typisierung noch eins drauf – und kann doch nicht verhindern, daß die Zuschauer die Darstellung für bare Münze nehmen.“²⁸⁾ Die Westler-Figuren dieser Szene, die in der Münchner Inszenierung unbeteiligt, herablassend bis

28) Dieter Kranz, *Theater der Zeit* 5, 1991, S. 57.

neutral wirken, sind überwiegend mit ihrer eigenen Vergangenheit beschäftigt: die beiden Aristokratinnen etwa, Mutter und Tochter, versuchen, eine antinazistische Widerstandsvergangenheit in die Familiengeschichte einzubringen, wo Opportunismus und überlebte aristokratische Chauvinismen Lebensform und Generationenverhältnis geprägt haben. Selbst wenn man mit C. Bernd Sucher²⁹⁾ Botho Strauß bescheinigen kann, daß er hier ein Ritual deutscher Vergangenheitsbewältigung eingebracht und gleichsam eine dramatische Variante des Historikerstreites aus seinem politisch-dramatischen Zauberhut entworfen hat, so muß man hinzusetzen, daß das Thema der Vereinigung im ganzen Stück kaum mehr als ‚en passant‘ durchgeführt wird: in Gestalt von eingestreuten Rufe und Episoden. Statt Gegenwart ist Vergangenheit das Thema im Schlußteil, ganz zu schweigen davon, daß Maueröffnung und Vereinigung schließlich einen weltpolitischen Horizont haben, der über deutsch-deutsche Innenperspektive weit hinaus reicht.

Von daher ist es nicht verwunderlich, daß das Stück seine aktuelle und d. h. politische Bedeutung schnell einbüßt, wie Günther Grack in der Besprechung der Münchner Aufführung beim Berliner Theatertreffen feststellt:

Gerade drei Monate ist Botho Strauß' „Schlußchor“ alt, und schon zeigt das Stück gewisse Alterserscheinungen. Anders als des Autors vorangegangene Widerspiegelungen deutscher Seele und Gesellschaft ist „Schlußchor“ historisch datiert, nämlich auf den November 1989 [...] Wo ein Herstellungsdatum ist, da stellt sich auch die Frage nach dem Verfallsdatum.³⁰⁾

29) C. Bernd Sucher, *Süddeutsche Zeitung* vom 6. 2. 1992.

30) Günther Grack, *Süddeutsche Zeitung* vom 11. 5. 1991.

Dementsprechend nimmt sich auch die Schlußszene, in der sich die Altaristokratin sodomitisch dem deutschen Wappenvogel, dem Adler, anbietet, um ihn dann, als er ihren Erwartungen nicht entspricht, zu zerfleddern, nicht mehr als eine schauspielerisch beeindruckende Bizarrerie aus, der zwar eine pessimistische aber keine schlüssige politische Botschaft zu entnehmen ist.

Es läßt sich als eine Antwort auf die Erfahrungen mit der Münchner Inszenierung von Strauß verstehen, daß Luc Bondi in seiner eigenen Berliner Inszenierung an der Schaubühne auf die aktuelle Bedeutung des Textes verzichtet zugunsten der Thematisierung deutscher Geschichte. Dies läuft auf die — sicherlich beherzigenswerte, aber nicht neue — Einsicht hinaus, hinter den stereotypen Deutschland-Rufen könne ein altes „Sieg heil“ mitklingen, wie C. Bernd Sucher in seiner Rezension der Aufführung bescheinigt.³¹⁾ Damit scheinen aber Zeit- und Gegenwartsbezug erschöpft zu sein, jedenfalls werden Gründe für die genannte Gefahr oder Folgen, die zu befürchten wären, ebenso ausgespart wie die weltpolitische Großwetterlage, welche die regionale Situation der Vereinigung geschaffen hat. Drama und Theater sind den politischen Zusammenhängen kaum gewachsen. Die Geschichte überrundet sie zeitlich nicht nur durch die aktuelleren, sondern über dies auch die spannenderen Szenare.³²⁾ Nachdem das Schillertheater im Westen Berlins schon in der Spielzeit 1990

31) Vgl. Anm. 29.

32) Es ist nicht überraschend, daß sich die deutschen Theater besinnen, insbesondere seit zwei Jahren nach der Wiedervereinigung Rechtsideologie von aktivistischen Gruppen und Ausländerfeindschaft breiterer Bevölkerungsteile sich in einer Kette von Gewalttaten bzw. Reaktionen darauf äußern, die im nationalen wie im internationalen Rahmen zurecht größte Befürchtungen hervorruft.

/91 ein übergreifendes, Vorträge und Leseabende einschließendes Programm auf der Suche nach historischer und neuer deutscher Identität konzipiert hatte, traten die Münchner Kammerspiele mit einer langfristig disponierten Serie von Vorträgen unter dem Titel „Deutschland“ hervor. Im Januar 1993 folgte erneut eine vierteilige Serie mit dem Thema „Deutschland“, die mit Texten literarischer und publizistischer Art, gelesen vom Ensemble, den großen Bogen von der Nazivergangenheit bis zur gegenwärtigen Exil- und Asylrechtsdebatte schlug. Die vier Teilthemen spiegeln den geschichtlichen Bogen: „Niemand ist ein Nazi. Niemand ist je einer gewesen“/„Flüchtlinge aus Deutschland“/„Deutsche Ängste – Angst vor den Deutschen“/„Exil Deutschland“. Auf dem Einladungszettel der Intendanz ist zutreffend und präzise formuliert:

Asyl, Exil, Emigration – ein deutsches Thema: Ein zeitgeschichtliches für die, die Deutschland verlassen mußten und nicht mehr in dieses Land zurückkehren konnten oder wollten, ein aktuelles für die, die in Deutschland Zuflucht suchen und sie nicht finden.

4

4.1. Die Theater bleiben unausweichlich zurück, wo sie dem Zeitgeschehen unmittelbar auf den Fersen bleiben wollen, und das um so mehr, je stärker ihnen die Informationsmedien zeitlich den Rang ablaufen. In der Ära der universalen Information Minute für Minute wirkt sich dies besonders drastisch aus. Zahlreiche dramatische Versuche greifen daher die Probleme, wie sie sich mit und seit der

Wiedervereinigung enthüllen und erzeugen, so auf, daß nicht die aktuellen Ereignisse den Ansatzpunkt bilden, sondern die längerfristig zu diagnostizierenden Verhaltensweisen, Mentalitäts- und Bewußtseinsstrukturen, Kommunikationsformen etc. Auf dieser Ebene läßt sich die dramatische Produktion der letzten drei Jahre am besten nach thematischen Schwerpunkten sortieren und vorstellen. Dabei werden freilich, jenseits der einzelnen, konkreten Themenstellung, drei allgemeinere Voraussetzungen in unterschiedlichem Maße sichtbar. Erstens, die Suche nach Leitvorstellungen und Leitbildern hat angesichts des politischen Scheiterns der sozialistischen Utopien eine Dringlichkeit neuer Art, zumal sich die meisten Stückerreiber schwer tun, ältere, früher als bürgerlich verunglimpfte Werte erneut in utopische Funktion einzusetzen; dies hat damit zu tun, daß sich in den westlichen Demokratien diese Werte nach ihrer utopischen Substanz hin im öffentlichen und oft verdeckten politischen Tageskampf immer wieder diskreditieren und d. h. verschleißen. Eine zukunftsöffnende Perspektive ist daher nicht ohne weiteres damit einsichtig zu machen. Hinzu kommt zweitens, daß mit der Auflösung der unmittelbaren Blockkonfrontation die direkt demonstrierbaren Feindbilder entfallen, seien es die des jeweiligen ‚anderen Lagers‘, seien es die Ideologen im eigenen Lager, die es sich mit den Feindbildern der Gegenseite zu einfach machen und diese aufrufen, um eigene Mängel zu bemänteln. Das naheliegende Feindbild Nepochauvinismus und Neonazismus ist dabei deshalb ideologisch besonders schwierig zu behandeln, weil seine früher übliche, direkte Zuweisung an ‚Kapitalismus‘, bürgerlichen Westen etc. nicht mehr möglich ist, seit sich auch im ehemaligen Osten die Neonazis der jungen Generation, wie überhaupt die Neo-

chauvinismen in gesamt Osteuropa, öffentlich zu erkennen geben und politischen Einfluß zu gewinnen suchen. Als dritte Voraussetzung ist schließlich eine die Bühnen – im Gefolge der Massenmedien – ergreifende Neigung zu konstatieren, Gewalt in allen ihren Formen, als politische, als wirtschaftliche, als soziale, als individuelle, als elterliche, als sexuelle, als sexistische Gewalt unmittelbar auszustellen, ohne daß bei dem erstrebten ‚Schauwert‘ ideelles Ziel und voyeuristische Anmutung noch hinreichend unterschieden würden. Die vermeintliche Schockwirkung, von der man sich vielfach die reflexionsfördernde Betroffenheit erwartet, ist dabei einem Gewöhnungseffekt gewichen und hat einer Universalität der Gewaltthemen Platz gemacht, die vielfach alle konkreten sozialen und psychologischen, geschichtlichen und politischen Erklärungsversuche neutralisiert. Die durchaus fragwürdige Multiplikator-Rolle, die die Massenmedien in Berichterstattung und Unterhaltung auf diesem Gebiet spielen, wird teilweise von den Theatern nachvollzogen, vor allem in Bereichen, wo sie sich in einem Konkurrenzverhältnis zu jenen zu befinden glauben, und dies ist gerade da der Fall, wo exzessive und gefährliche Gewaltsyndrome der heutigen deutschen Wirklichkeit thematisiert werden. Die oft mißverstandene und trivialisierte Artaudsche Theorie des Theater der Grausamkeit (*théâtre de la cruauté*) wirkt hier (pseudo-)legitimierend, wo sich auf die Direktdarstellung des gewalttätigen Vorgangs und der allgemeine Hinweis auf die Gesellschaft als Ursache jenes Erklärungsvakuum eröffnet, das angeblich gefüllt werden soll.

4.2. Von besonderem Interesse sind Dramen von DDR-Autoren, die sich mit dem Zerfall des Ostblocks und seiner

Doktrin befassen. Die direkte Auseinandersetzung mit Geschichte und Ideologie des Kommunismus versucht Jörg-Michael Koerbl. In seinem Stück „Die Kommunisten“ thematisiert er den Anfang des deutschen kommunistischen Staates bzw. dessen Vorgeschichte ab Mai 1945. Figuren und Geschehen gewinnen teilweise allegorische Bedeutung, der Alte vertritt die Generation der spartakistischen Kämpfer der zwanziger Jahre, die, sofern sie Verfolgung in Konzentrationslagern überstanden haben, nicht mehr lange zu leben haben werden. Die aktiven kommunistischen Widerstandskämpfer der Nazi-Zeit sind durch den jahrelangen Kampf selbst in Mitleidenschaft gezogen, sozusagen vom Feind infiziert, und zeigen sich einer neuen Zeit nicht gewachsen: aufgrund ideologischer Auseinandersetzungen blockieren sie sich wechselseitig bis zur Liquidation. Hinzu kommt — abgesehen von den führenden Nationalsozialisten, die sich nach Südamerika absetzen — der anonyme Kleinkarrierist des Dritten Reiches, der einen Systemwechsel vornimmt und sich auf die neuen, vom Osten nach Deutschland importierten kommunistischen Ideologie- und Machtverhältnisse einstellt. Seine pragmatische Einschätzung der Nachkriegssituation besagt, daß sich nach der Niederschlagung des deutschen Faschismus der nächste Krieg zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten abspielen wird, und sei es der Kalte Krieg, daß aber damit die historische Existenzgrundlage eines kommunistischen Staates auf deutschem Gebiet im Ost-West-Kräftefeld gegeben sein wird. Am Ende des Stückes, in einer fast allegorischen Szene, eignet er sich eines der ‚Requisiten‘ des Alt-Spartakisten an, weist sich damit aus und gibt sich als künftiger Systemträger des DDR-Staates zu erkennen.

Damit wird für die Gründungsphase der DDR eine ideologische Fehlkonstellation bescheinigt. Koerbls Auseinandersetzung mit diesen Anfängen ist im skizzierten Rahmen freilich nur solange sinnvoll, als man an einer legitimen Rest-Utopie des sozialistischen Gedankens festhält, von der aus man dem deutschen kommunistischen Staat einen (relativierenden) Geburtsfehler attestieren kann. Die überlebende utopische Dimension gestaltet der Verfasser in seinem 1989 entstandenen „Gorbatschow-Fragment“, in dem der Generalsekretär der KPdSU noch als Hoffnungsträger, als Bürge für die innere Reformfähigkeit und somit der Zukunft des sowjetischen Staates, fungiert.

Der Staats- und Parteichef, gejagt und verfolgt von den grotesk dargestellten Gespenstern der kommunistischen Vergangenheit, von Lenin, Stalin, dem Geheimdienstchef Dserschinski, den Marschällen des Sowjetimperiums etc., befindet solch im Einklang mit den Wünschen des Volkes und steht damit gegen Parteibürokratie, verbrecherischen Stalismus und immanente System-Gewalt. Damit ist er der historische Realisator einer heilsgeschichtlichen Vision, die ihn als Verbindung zwischen Realitäts- und Utopieprinzip des Kommunismus legitimiert und sich dafür auf die Namen von Lenin und Rosa Luxemburg beruft. Am Ende macht sich Gorbatschow, im Einklang mit den unartikulierten Wünschen der Masse, auf, um im Zentralkomitee und im Politbüro die weltverändernden Blitze zu schleudern, die den Weg für die Utopie wieder freimachen. Dieses Stück bleibt freilich nicht nur Fragment, sondern findet bei seiner Berliner Uraufführung schon wenig Gegenliebe. Langeweile macht sich angeblich im Publikum breit; wo man, aufgrund des Stücktextes, intellektuelles, auch skurril pointiertes, reizvolle

Gedankenspiel erwarten konnte, wirkt sich offenbar der reale geschichtliche Verlauf bereits lähmend auf Phantasie und Vorstellungsvermögen aus. Auch die Regie fand wohl nicht das zukunftsweisende Konzept: Der Hoffnungsträger Michael tritt als „Leidensbruder“ auf, der nicht nur vom eigenen Verantwortungsgefühl und vom eigenen Bewußtsein „gleichsam zu Boden gezerrt“ wird, sondern bereits vom Zerfallsprozeß des Sowjetimperiums überholt zu sein scheint.³³⁾

4. 3. Im Unterschied zur ideologiegeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit finden realgeschichtliche Themen offenbar leichter den Weg auf die Bühne und zum Publikum. Näher an die Realverhältnisse der DDR-Vergangenheit heran führt das Thema des Staatssicherheitsdienstes, des Überwachungssystems oder der Mitwirkung darin. In den Jahren, in denen wöchentlich Stasi-Enthüllungen vorgenommen und entsprechende Vorwürfe erhoben werden, bieten Stücke, im Unterschied zu oft sensationellen Aufmachung der Tagesberichte, die Möglichkeit, individuelles Vorstellungsvermögen anzusprechen und den Zuschauer direkt mit den Problemen zu konfrontieren, etwa wenn Teilnahme und Verwicklung in Stasi-Aktivitäten im familiären oder im kleinstädtischen Rahmen überschaubar gehalten werden. In seinem letzten Stück, „Villa Jugend“, hat Georg Seidel dieses Thema in Form einer Familiengeschichte gestaltet, welche die lebenslange Belastung einer Ehe durch eine Denunziation, die einer der Partner begangen hat, schildert. Selbst auf die Kindergeneration wirkt sich diese Belastung in Gestalt ihres von Grund auf befangenen Verhältnisses zu der Eltern-

33) Volker Trauth, *Theater der Zeit* 5, 1990, S. 53/54.

generation noch aus, und die Realutopie, die sich im Titel des Stückes andeutet, bleibt ohne Aussicht auf Realisierung.

Auch die bisher erfolgreichste Thematisierung von Staatssicherheit, Überwachung und Einkerkierung in der psychiatrischen Klinik, das im Auftrage des Hamburger Schauspielhauses entstandene Stück von Klaus Pohl, „Karate-Billi kehrt zurück“, spielt sich auf Kleinstadt-Ebene ab.

Der junge Spitzensportler, Zehnkämpfer Billi Kotte ist vor mehr als einem Jahrzehnt als potentieller Republikflüchtling denunziert worden. Seine ältere, als Karriere-Ärztin sich hochdienende Schwester hat ihm das Gefängnis erspart und ihn in der psychiatrischen Klinik – einer im gesamten Ostblock geläufigen Ersatz-Haft-Anstalt – untergebracht. Diese Vorgeschichte wird am Tag der Entlassung von Billi, ein halbes Jahr nach der Wende, beim Empfang durch die Kleinstadtprominenz seines sächsischen Heimatortes schrittweise in ihren wahren Dimensionen aufgedeckt – was nicht ohne Gewaltamkeit abgeht, zumal Billi, in der seelischen Zwischenlage zwischen dem auf Lebenszeit Geschädigten und dem Idealisten, der auf den Anfang einer neuen Zeit drängt, die Abrechnung erzwingt. Vom berufsmäßigen Spitzel und Denunzianten zum Bürgermeister und bis zur eigenen Schwester entlarvt er sie durchweg, da sie alle in der einen oder anderen Weise seine Verhaftung hingenommen, bei seinem Prozeß stillgehalten, falsch ausgesagt haben, um eigene Interessen zu befördern oder eigene Gefährdung abzudecken. Der Autor läßt keinen Zweifel an dem, „was der da wiedergefunden hat und enthüllen will: eine zweite Kollektivschuld, so schaurig deutsch wie die erste“.³⁴⁾

34) Werner Burkhardt, *Süddeutsche Zeitung*, 18. – 20. 5. 1991.

Damit ist das Vergangenheitsproblem in seinem ganzen Ausmaß umrissen, zugleich aber in seiner Bedrohlichkeit gezeichnet, denn es ist geschichtlich ja mehr als bekannt, wie die ‚erste Kollektivschuld‘, deren Bereinigung nach 1945 nur unzureichend in Angriff genommen wurde, sich jahrzehntelang in der deutschen Geschichte ausgewirkt hat. Zugleich umreißt Pohls Stück, das eine ganze Reihe von adäquaten, d. h. herausfordernden und zugleich vertiefenden Inszenierungen gefunden hat, die Problemlage, die sich juristischer Ahndung nur bedingt zugänglich erweist, in der dramatischen Gestaltung für die Öffentlichkeit jedoch angemessen präsentieren läßt.

4.4. Von vergleichbarer Brisanz seit Herbst 1991 und erneut seit Herbst 1992 ist das Thema rechtsradikaler Ausschreitungen. Am 20. Oktober 1992, auf dem Höhepunkt der Rostock-Ereignisse um das dortige Asylanten-Heim, erließ C. Bernd Sucher in der Süddeutschen Zeitung einen Aufruf, eine Provokation der deutschen Bühne unter der Überschrift „Der Rechtsruck – fürs Theater kein Thema?“ Zu diesem Zeitpunkt waren freilich in Ostdeutschland zwei Stücke zur Skinhead-Bewegung schon ein halbes Jahr auf den Bühnen zu sehen, Peter Dehlers „Glatze“ und Manuel Schübels „Smog“.³⁵⁾ Auch ein bereits zehn Jahre altes englisches Stück, „Skins“ von Trevor Griffiths hat seine Aufführung 1991 in Leipzig

35) Während das erste Stück gegen verallgemeinernde Negativklischees angeht und differenzierte Typen von Skins präsentiert, setzt das zweite auf handlungsdramatische Konfrontation zwischen gegensätzlich orientierten Jugendgangs, von denen der eine auf Gewalt und rechtslastige Thesen eingestellt ist, der andere aus Aussteigern besteht, die eher nach Art der älteren Blumenkinder Gewaltlosigkeit und Naturbeziehung propagieren.

gefunden. Aus dem Westen, mit Uraufführung im Westen Berlins, kommt der wohl interessanteste dramatische Versuch zu diesem Thema, das Skin-Stück „Heilige Kühe“ von Oliver Czeslik. Es zeigt einen Linksintellektuellen der 68er-Generation, Karl Klementi, der die rechtsradikale Szene untersuchen und dokumentieren soll, den aber die Neonazis, mit denen er sich vertraglich vereinbart hat, zu ihren eigenen Zielen gefangensetzen. Im Laufe des Geschehens geraten die gegensätzlichen Positionen ins Wanken: der Ex-Linke wird zum Voyeur, auf den Lebensweise und Position der Skins eine rätselhafte Anziehung ausüben; sein faschistischer Gegenspieler übernimmt am Ende die Rolle eines Befreiers, während er selbst Häftlingskleidung trägt. Eine Annäherung findet statt im Sinne des ursprünglichen Titels des Stückes, „Feindbrüder“, die um so irritierender ausfällt, als die dritte Figur, die Skin-Partnerin, das ganze Stück hindurch changiert, wobei offenbleibt, ob sie persönlich eine neonazistische Position wirklich vertritt oder diese nur, auf dem Hintergrund einer ganz anderen ideologischen Ausrichtung, vorgibt. „Ein Verwirrspiel mit bitter-grotesken Zügen“ ist das Stück in der Münchner Inszenierung daher genannt worden.³⁶⁾

Zumindest teilweise von vergleichbarem Interesse ist das Drama „Rabenland“ von Hans-Jörg Schertenleib, welches eine Reihe von halt- und orientierungslosen Jugendlichen im Bann eines neonazistischen Jung-Ideologen zeigt, der sie zu einem Brandanschlag, mit aller Skrupellosigkeit und Idiosynkrasie seines Mottos, zu motivieren sucht: „Heute tun wir, was zu tun ist. Brennen soll, was brennen muß. Heute wärm' ich mir den Pelz, wenn das Pack in Flammen steht.“³⁷⁾

36) Sven Precht, Applaus 2, 1993, S. 27 f.

Diesen Darstellungen des Rechts-Mobs tritt die Perspektive der Opfer an die Seite, etwa in Robert Schneiders Stück „Dreck“, dem Monodrama eines illegalen Einwanderers aus dem Irak, der die Kümmerlichkeit und Problematik seiner Existenz, auch die „mit masochistischer Insistenz“ versuchte Anpassung an die Kultur und die Verhaltensweisen des ‚Gastlandes‘ zum Ausdruck bringt.³⁷

In diesem thematischen Umkreis gehört auch Klaus Pohl als westliches Gegenstück zu „Karate-Billi“ konzipiertes Drama „Die schöne Fremde“ (1991). An der Geschichte einer durchreisenden Amerikanerin – mittels einer in vieler Hinsicht völlig überzogenen Sex & Crime-Kolortage – versucht Klaus Pohl, in seinem zweiten Stück des Jahres '91, deutschen Fremdenhaß und seine kryptofaschistischen Wurzeln darzustellen. In einem Bahnhofshotel der Stadt Bebra, nahe der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze, versammelt sich kleinstädtisches Publikum mit alt-chauvinistischen Werten, mit einem Zug von Neorassismus und universeller Gewaltbereitschaft. Die Versuche der Fremden, am kommenden Morgen die Ereignisse der Nacht, Mord und Vergewaltigung, einer juristischen Ahndung zuzuführen, scheitern an dem korrupten Filz von kleinstädtischer Rechtspflege, mafiosen Praktiken der Wirtschaft und latent krimineller Gesamtstruktur. Erst als die Fremde, nachdem sie sich in Dänemark über ihre seelischen Traumata klar geworden ist, zurückkehrt

37) Weniger überzeugend scheint die Darstellung des Verhältnisses der Rechts-Jugend zu der Elterngeneration der bürgerlichen bis kleinbürgerlichen Mitte zu sein, zumal diese den Anlaß zu ideologischen Kurzschlüssen bietet, wie in der Münchner Inszenierung von Wolfram Apprich, gegen die der Autor selbst Einspruch erhob, zu sehen war (Wolfgang Höbel, *Süddeutsche Zeitung*, 29. 3. 1993, S. 15).

38) Werner Burckhardt, *Süddeutsche Zeitung*, 12. 1. 93.

und sich an die Lebensform anpaßt, indem sie gemäß den Wunsch- und Abwehr-Phantasien der Kleinstädter als Prostituierte auftritt, gelingt ihr so etwas wie Rache: die kleinbürgerlichen Faschos liquidieren sich wechselseitig. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit und Grellheit der Geschichte, erhebt sich angesichts des Stückes auch der Verdacht, „daß sich der Autor bei seinem Themen-Gebräu aus Provinz-Faschismus, Ausländerhaß, Misogynie, Männerwahn-sinn und ‚Stürmer‘-Phantasien auch selbst ein wenig besoffen hat.“³⁹ Damit rechtfertigt sich der generelle Verdacht, die Faszination der Gewalt unterlaufe bisweilen auf den deutschen Bühnen die ‚Ausstellung‘ und Diskreditierung von Gewalt. Im konkreten Falle ergibt sich aber eine inhaltlich fatale Verzeichnung der deutschen Provinz: wo sich normalerweise Rechtstendenzen mit dem Bewußtsein von Moralität und bürgerlicher Dezenz verbinden, wird sie mit einem Gangstertum von mafiosen Ausmaßen in Verbindung gebracht.⁴⁰

4.5. Auch bei Stücken, die sich unmittelbar der west-östlichen Kontakte, der Annäherung und Konfrontation, d. h. alles dessen, was seit 1989 geschieht, annehmen, läßt sich oft eine dramaturgische und inhaltliche Schematik erkennen, die

39) Peter von Becker, *Theater Heute* 5, 1991, S. 13.

40) Das Stück arbeitet auch in anderer Hinsicht mit Klischee-Stereotypen, wenn ein faschistischer Hundehalter (mit KZ-Hund) auftritt, der sich selbst einen mephistophelischen Auftrag zur Weltzerstörung erteilt hat, in einer erheblichen Nähe zu Rolf Hochhuths KZ-Kommandant im 5. Akt von „Der Stellvertreter“ (1962). Analoge Klischees werden den positiven Figuren zugewiesen; die schöne Fremde und ihr Bräutigam, beide jüdischer Herkunft, sind mit alten Judenklischees ausgestattet, deren latent anti-jüdische Bedeutung sich im Rahmen der Story stärker entfalten durfte als dem Autor, angesichts seiner unzweifelhaften deutschlandkritischen Intentionen, lieb sein kann.

zu seltsam grellen und klischeehaften Gestaltungsweisen führt und damit hinter den komplexen Gegenständen zurückbleibt. Ein Musterstück dafür ist „Doppeldeutsch“ von Harald Müller, ein Stück, das die deutsche Vereinigung als Union der „West-Fleisch-AG“ mit der „VEB-Ost-Fleisch“ zur „Deutsch-Fleisch-AG“ abbildet, wobei Nobelhotel und Nobel-Golfplatz im mecklenburgischen Osten den Hintergrund des Geschehens bieten. Die allegorische Gestaltungsebene des Stückes, die gleich vier Adler aufbietet – den Kaiser-Adler, den Weimar-Adler, den Nazi-Adler und den Bundesadler – und die personelle, die vom Ost-Karrieristen und Wendehals zum West-Kapitalisten alter Klischeeprägung, zum westlichen Medien-Vamp reicht. Beide Ebenen entsprechen sich in ihrer durchsichtigen Schematik. Diese Gestaltungsweise, aufgrund derer „[...] ein Bündel der wohl feilsten Klischees“, so faßt der Rezensent von Theater heute zusammen⁴¹⁾, „zu einem Stück über die deutsche Vereinigung nebst historischer Analyse verballhornt wird, das durchsichtige Kalkül mit sozialem Sprengstoff aus überheblich-sicherer Autorposition, kurz: die Entgleisung von Harald Müller macht fassungslos“. Angesichts der Seriosität des Autors, dem u. a. mit „Totenfloß“ das wichtigste deutsche Drama über die atomare Weltbedrohung in den 80er Jahren zu verdanken ist, kann man das Stück überhaupt nur als Indiz für Ratlosigkeit und Hilflosigkeit der gegenwärtigen Dramaturgie angesichts des übermächtigen politischen Geschehens werten.

Ähnliches ist auch über die „Mauer-Stücke“ von Manfred Karge zu sagen – acht Einakter-ähnlichen Kurzszenen, die teils nach realistischem, teils nach absurdem Schnittmuster

41) Franz Wille, *Theater Heute* 11, 1992, S. 13.

gearbeitet sind. Eine an Harold Pinter gemahnende Szene im Haus des Staatssicherheitsdienstes, wo auf anonymen Befehl einer Stimme von oben Spitzel und Offiziere sich gegenseitig zuerst dekorieren, dann verhaften, dann erschießen, steht etwa neben einer aus dem verbalen Kalauer entwickelten Szene, in der die Wiedervereinigung als sexueller Annäherungsversuch zwischen Westmann und Ostfrau persifliert wird, oder neben einer Nibelungen-Allegorie, in der sich die West-Machthaber von Worms („Gunther, Gernot, Giselher“) die Ostfrau Brühilde mit Hilfe des dem Volk entstammenden ‚Helden der Arbeit‘ namens Siegfried unterwerfen.

Trotz geistreicher Einzelheiten bleiben die szenischen Kalauer der politischen Realität so gut wie alles schuldig. Schließlich bleibt auch ein nach dem Muster des Gesellschaftsstücks konzipiertes Drama wie „Sterling“ von Felix Weyh hinter seinem Anspruch zurück: der Versuch, west-östliche Gemeinsamkeit im Zeichen der Umweltrettung zu praktizieren, scheitert nicht nur an Unverträglichkeitsanzeichen innerhalb der Gruppen, sondern weil das ökologisch-industrielle Projekt im Zeichen von Profit-Interessen und Konzernstrategien des Westens unterlaufen wird. Angesichts des Ausmaßes der ökologischen und der wirtschaftlichen Probleme, nicht nur im Ostteil Deutschlands, sondern in gesamt Osteuropa, wirkt die Handlungsstruktur wie auch die Lösung trivialisierend, weder der Sachlage noch der Weltlage Rechnung tragend.

Sieht man von solchen handlungsdramatischen Entwürfen ab, so bleiben zwei ältere Traditionsmuster dramatischer Konstruktion übrig, die mythologisierende Parabel und das dokumentierende Spiel. Erstere hat Volker Braun mit seinem Stück „Iphigenie in Freiheit“ zu realisieren versucht, das in

starker Anlehnung an Schreibweisen Heiner Müllers keine genau umrissenen dramatis personae mehr präsentiert, sondern ein Textkontinuum, das inszenatorisch auf verschiedene Stimmen, Darsteller und szenische Faktoren aufgeteilt werden kann; daraus resultieren recht unterschiedliche, ja widersprüchliche Aufführungsmöglichkeiten. Die allegorischen Festsetzungen sind dennoch deutlich. Das wieder vereinte Deutschland ist abgebildet in der Atriden-Familiengeschichte, in der sich „Mördervater, Mördermutter und Muttermörder“ gegenüberstehen. Iphigenie, die zu befreiende Priesterin (der Idee und der Utopie) in Kolchis, d. h. im Osten, wird vom Westen (Pylades und Orest) zur Freiheit erlöst, ein Vorgang, der freilich einer Kolonisation mehr ähnelt als einer Befreiung, und diese gelingt nur dank der Großmut des – hintergangenen – Thoas-Gorbatchow. Aufführungen, die sich der Verquickung von Artriden-Horror und deutsch-deutscher Vereinigungsmisere widmen, haben höchst unterschiedliche Beurteilungen gefunden. Während die Frankfurter Inszenierung mit der Vokabel „wendewütiger Stuß“ versehen wurde⁴², sah man in der Cottbusser, einer eher ironisierenden Aufführung, eine „Zustandsbeschreibung, der man zwar nicht zustimmen muß, die aber auch ohne penetranten Überzeichnungswillen daherkommt – und die man gerade deshalb ernst nehmen kann“.⁴³

Mit Rolf Hochhuths Stück „Wessis in Weimar“ wiederholt sich schließlich, was seit Beginn der 60er Jahre immer erneut auf dem deutschen Theater Furore machte: die Dokumentation. Wie eh und je ist Hochhuth der Idealist, der die

42) Franz Wille, *Theater heute* 2, 1993, S. 16.

43) Ebd., S. 17.

Geschichte auf die moralischen Begriffe der Sittlichkeit und der Unsittlichkeit bringt und überdies der Meinung ist, daß die den Texten nachfolgenden historischen Dokumente nicht bloß faktische, sondern auch moralische und d. h. auch politische Überzeugungskraft zwingend entfalten. Sieht man von der radikalen theatralen Umgestaltung ab, der der Regisseur Einar Schleef bei der Berliner Uraufführung den Text unterzogen hat — so daß sich Hochhuth von der Aufführung distanzierte — so ist dem Textbestand zu bescheinigen, daß er wirtschaftliche Übergriffe und sozial entwurzelnde Eingriffe zumindest in einer Detailgenauigkeit und Plastizität verdeutlicht, wie sie, zumal dem westdeutschen Leser und Zuschauer, der mit Ostverhältnissen so gut wie nicht vertraut ist, Einsichten und Verständnis für die Probleme des Übergangs durchaus vermitteln können. Daß auch hier szenische Effektdramaturgie den einzelnen Sozio- und Psychogrammen eher schadet, als daß es sie wirkungsmäßig verstärkt, weist insgesamt auf eine Schwäche der Hochhuthschen Dramaturgie; doch sind in einer Zeit der pauschalisierenden und vergrößernden Information, wie sie an der Tagesordnung ist, detailgetreu ausgearbeitete ‚Fälle‘ ein Angebot, das den Theatern wie auch den Zuschauern möglicherweise Alternativen bietet.

5

Es ist nach der Musterung einiger thematischer und formaler Entwürfe wohl offensichtlich, daß die Dramatik der letzten drei Jahre nur mühsam mit den politischen Geschehnissen in ihrer ganzen Vielfalt und verwirrenden Widersprüchlichkeit

Schritt halten kann. Dabei handelt es sich nicht um die alte Klage über den Mangel an guten Stücken, die so alt ist wie das moderne Theater überhaupt, und der Tatbestand erklärt sich auch nicht allein aus dem Verweis, daß die Theaterentwicklung der 70er und 80er Jahre zwischen Regietheater und Nachwuchsdramatikern Spannungen und Brüche hat aufkommen lassen, deren Folge für die Theaterszene erst jetzt deutlich sichtbar werde.⁴⁴ Es ist vielmehr die Dichte und die Unüberschaubarkeit der Probleme selbst, nicht zuletzt der Zusammenbruch aller bislang demonstrierbaren Orientierungssysteme, der sich in der dramatischen Produktion zu erkennen gibt. Lösungsmöglichkeiten sind kaum in Sicht. Schon gar nicht in dem optimistischen Sinne, wie ihn Klaus Pohl artikulierte, obwohl seine beiden Stücke „zur Lage der Nation“ mit zu den Texten gehören, die als mutige Vorstöße bezeichnet werden können (gleichgültig ob geglückt oder nicht). Eher schon hat sich Castorfs Diktum als verständlich erwiesen, der ‚auf der zynischen Höhe der Zeit‘ mit seinem Theater bleiben wollte. Zynismus scheint in der Tat Trumpf zu sein, und man muß schon in den Bereich von Kinder- und Jugendtheater ausweichen, wo das alte, seit den 60er Jahren traditionelle Berliner Grips-Theater mit seinem Stück „Auf der Mauer, auf der Lauer“ so etwas wie Optimismus und vorsichtigen Ausblick nach vorne aufweist.

Die Vereinigung der Theater erwies sich als Problem von geringer Tiefe, angesichts der überwältigenden Probleme, die sich wirtschaftlich, sozial, mentalitätsmäßig aus der politi-

44) Theater wie etwa das Münchner Residenztheater sahen sich daher veranlaßt, mit besonderen Projekten, hier einer „Theaterwerkstatt“, junge Dramatiker zu fördern, d. h. mit der Bühnen- und Theaterrealität unmittelbar vertraut zu machen.

schen Vereinigung ergeben haben. Daß das Theater aufgerufen ist, gerade in der Dimension von Mentalität und Sozialität eingreifend und bahnbrechend Zusammenhänge und Zusammenbrüche darzustellen, wird man nicht in Abrede stellen wollen. Aber kaum zeigt es sich seiner Aufgabe bislang gewachsen. Der Weg führt auch kaum über globale Aussagen und Lösungen, sondern müßte, wenn er überhaupt begehbar ist, m. E. von den kleinen Themen und Konstellationen des Alltags ausgehen, mit der Bestandsaufnahme en détail beginnen. Dennoch ist auch dies ein recht einseitiger Gesichtspunkt. Denn es ist deutlich, in welchem Maße die Detailprobleme im wiedervereinigten Deutschland in einem weltpolitischen Zusammenhang stehen. Selbst das derzeit die Deutschen in Ost und West am meisten bestürzende Problem von Rechtsruck und Fremdenfeindlichkeit stellt unter anderem auch einen Ausschnitt aus dem Gesamtpanorama Europas dar, in dem die rechtsextremen Positionen bis hin zum heißen Krieg an Gewicht gewinnen und in dem eine weitreichende Migration die Grenzen der politischen und wirtschaftlichen Einheiten überschwemmt. Daß dieses ideologische Revirement in einem Lande, von dem in der nationalsozialistischen Zeit die rassistischen Endlösungen ausgingen, eine besondere Bedrohlichkeit annimmt, ist damit natürlich nicht in Abrede gestellt.

Aber auch in anderer Hinsicht akkumulieren sich im Deutschland nach der Wiedervereinigung die Probleme auf besondere Weise, denn die Fragen der Wertorientierung und der Utopieleere, die der Zusammenbruch des Ostens hinterlassen hat, wirken sich angesichts der Enge des geforderten neuen Zusammenlebens gravierend aus. Die ideologische Ausrichtung von Handeln und Selbstverständnis – sei es die der

alten sozialistischen Utopie, sei es die der Opposition gegen den alten Ost-Staat – ist entfallen und hat ein Vakuum hinterlassen, in das die Oberflächenangebote westlicher Konsumwelt nur bedingt eintreten können. Erst langsam wird im westlichen Teil des vereinten Landes verstanden, daß dies nicht nur das Problem des Ostens ist, sondern daß damit eine Infragestellung von Konsummentalität und westlicher Lebensorientierung erfolgt, der man nur durch Neubegründung und Neuerweis ethischer und politischer Werte der westlichen Demokratieansprüche begegnen könnte. So ist die Frage nach „deutscher Identität“, wie sie die Wiedervereinigung, und – angesichts der europäischen politischen Entwicklung – gerade in einem nicht-nationalistischen Sinne aufwirft, eine neue Herausforderung, wie sie sich das deutsche Theater nicht umfassender denken könnte. Wie das alte Nationaltheater – und man fühlt sich fast an das 18. Jahrhundert erinnert – haben die heutigen Bühnen erneut diese zentrale Frage nach Identität und Selbstverständnis zu beantworten: „Wer sind wir?“, fragte Franz Wille 1990 in *Theater Heute*.⁴⁵ Die Situation hat sich freilich im Verhältnis zur Aufklärung auch in dem Sinne wieder aktualisiert, daß sich aufklärerisch denkendes Theater verstand als kulturelles Institut unterwegs zu einer menschheitlichen Bestimmung. Man kann wohl uneingeschränkt sagen, daß sich die heutigen deutschen Theater diesem umgreifenden, weltpolitischen Horizont verpflichtet wissen und entsprechend ihre Aufgabe bestimmen – aber die Schwierigkeiten mit der deutschen sozialen Realität entstehen genau daraus, daß dieser Anspruch mit der deutschen Mentalität in vielen ihrer Erscheinungsformen in

45) Franz Wille, *Theater Heute* 11, 1990, S. 14.

Widerspruch gerät, bzw. daß die Formen und die Sprachen des Theaters und die seines potentiellen Publikums nicht diesselben sind. [So war es leichter, auf dem Theater die Vereinigung zu realisieren, als in der Wirklichkeit, der sich das vereinte Theater gegenüber sieht.] Für diese gilt vielmehr ein Satz des Historikers Christian Meier – und die Deutschen werden noch lange bittere Erfahrungen in diesem Sinne verkraften müssen: „Nichts trennt die Menschen mehr als Vereinigung.“⁴⁶⁾

Dennoch: auf den Bühnen ging es rascher und leichter als in der sozialen und politischen Wirklichkeit.

46) Aufsatztitel von Christian Meier in *Süddeutsche Zeitung* am 3. 12. 1992/1. 1. 1993.